

NÚMERO 5  
ISSUE 5LOS OJOS DE OLIMPIA. DIEZ VERSIONES DE UNA ESCENA DE TERROR  
Isabel García AdánezDepartamento e Filología Alemana  
Universidad Complutense de MadridFecha de recepción: 1 diciembre 2011  
Fecha de aceptación: 12 enero 2012

2011

Para Ana Pérez

## La recepción de Hoffmann y el Romanticismo negro

Goethe dijo de E. T. A. Hoffmann que era el paradigma del artista romántico... y lo que quería decir con ello era que lo consideraba un auténtico enfermo cuya obra no convenía leer porque era nefasta para la salud mental.<sup>(1)</sup> Rechazado de pleno por los algunos de sus contemporáneos y muy admirado por otros, el compositor y pintor frustrado que fue Hoffmann se dedicó a escribir sólo en parte para ganarse la vida dado que era funcionario, aunque recibía constantes amonestaciones por faltar a sus deberes para con el Estado. Y, en el fondo, obtuvo no poco éxito con la publicación de sus relatos; eso sí, entre el público común, no tanto entre los grandes nombres de la literatura y la filosofía, quienes hasta casi un siglo después lo consideraron un escritor de segunda fila, autor de relatos de consumo al gusto de las clases bajas y de las jóvenes amantes de las emociones fuertes, una suerte de *pulp literature* del siglo XIX, de poco valor estético, contenido dudoso y estilo extravagante.

Es a partir del siglo XX, en especial desde el expresionismo, cuando se leen como se merecen los relatos de Hoffmann y el así llamado Romanticismo negro, porque se entienden en toda su dimensión moderna y como «un estremecedor grito de angustia»,<sup>(2)</sup> según lo describió Heinrich Heine. En el fondo, el gran tema en la obra de Hoffmann es la incompatibilidad absoluta entre el arte y la vida, entre el afán de creación –tendencia demoníaca que conduce inevitablemente al abismo– y la existencia sosegada del ciudadano que ejerce un servicio productivo a la sociedad y está integrado en ella. Y éste es el tema típico de la literatura alemana de los siglos XIX y XX, especialmente a partir de 1900, un tema constante, por ejemplo, en Thomas Mann o, en la segunda mitad del siglo, en autores como Thomas Bernhard.

A esta peculiar visión de Hoffmann por parte de sus contemporáneos y en las décadas posteriores en Alemania se suman dos elementos más que influyen en la recepción en España y que sus traducciones hacen patente. La primera característica es que, hasta bien entrado el siglo XX, la literatura y el pensamiento alemán y español están bastante alejados entre sí, y los pocos autores que se traducen (por ejemplo, Heine) llegan a través del francés. (Algunos, como Kleist, Jean Paul, Tieck o Stifter no se traducen hasta siglos más adelante). Las traducciones mediadas son, pues, una práctica común, y es inevitable que ello lleve a ciertos «malentendidos». Es célebre la confusión del título de «Der Sandmann», el relato que hemos escogido para este estudio: en francés, corresponde a «Le sablier», que significa «reloj de arena» además de «hombre de la arena», y, como este segundo término obviamente no dice nada al receptor español, el relato acabó rebautizado como «El relojero». En defensa de este traductor confundido hay que precisar aquí que no se trata de una traducción del relato completo, sino que únicamente se menciona el título dentro de un artículo sobre literatura romántica europea.<sup>(3)</sup> Es evidente que no sólo desconocía el personaje de fantasía del «Sandmann» sino que tampoco había leído el relato ni en versión original ni en traducción al inglés o francés, pues no habría tardado en descubrir lo errado de su propuesta.

Cierto es que entre los románticos españoles se hallan algunos buenos conocedores del mundo alemán –por ejemplo, el propio Bécquer, que dominaba la lengua y había leído bien a Hoffmann– y no puede negarse la influencia de éste en la consolidación del género de terror en el Romanticismo español,<sup>(4)</sup> pero tampoco puede negarse que en esta época ambas literaturas son muy distintas en cuanto a su fuerza y su temática de fondo, aunque tal vez no tanto en los motivos y escenarios de la superficie, en aquello que consideramos «típicamente romántico»: elementos del mundo de la fantasía, crepúsculos, ruinas, bosques, criptas, castillos abandonados, cementerios, poetas desequilibrados, doncellas lánguidas, etcétera.

La segunda particularidad de la recepción de Hoffmann en España es que, como gran parte de su obra son relatos de extensión relativamente reducida, a menudo cuentos, y en España apenas tiene tradición el género del cuento artístico (el *Kunstmärchen* típico del Romanticismo alemán), estos textos se asocian directamente con los cuentos populares o los cuentos infantiles y se publican en colecciones destinadas a ese público. Y esto, a su vez, implica dos cosas que afectan a la traducción, tanto en lo formal como en cuestiones de contenido: por un lado, se antoja necesario simplificar la sintaxis de los originales y formular frases más cortas y fáciles de leer; por otro, la violencia explícita y los elementos terroríficos que marcan algunos de estos cuentos de Hoffmann se suavizan para hacerlos aptos a la franja de edad de los supuestos receptores.

## «Der Sandmann»

Uno de los ejemplos más llamativos e interesantes son las numerosas traducciones del relato «Der Sandmann» («El hombre de la arena» o «El arenero» en su primera versión de 1922), que forma parte de la colección *Nocturnos*, publicada en 1816-1817 y constituye el texto literario que Sigmund Freud analiza en detalle como ejemplo de «lo siniestro» (*das Unheimliche*) en su ensayo homónimo, de 1919. En «Das Unheimliche», Freud califica de siniestro todo aquello que «debería haber permanecido oculto pero se ha manifestado»,<sup>(5)</sup> y que, al hacerlo, ha creado una

grieta en aquello que consideramos familiar, habitual o natural en nuestra vida y nos produce con ello una sensación de desasosiego y angustia.

No merece mayor explicación por qué nos resultan terroríficos o «sinistros» los elementos que representan la muerte de una manera explícita (espíritus, esqueletos y calaveras, tumbas, cementerios, etcétera) o que «mezclan la vida y la muerte»: los cuerpos muertos que se aparecen o se mueven, los objetos inanimados o imágenes que cobran movimiento (los típicos cuadros y estatuas que despiertan a la vida), los cuerpos que pierden su flexibilidad y se tornan mecánicos, y todo un abanico de posibilidades entre las que no podemos olvidar aquí los autómatas, las marionetas o las imágenes de los espejos en tanto que son duplicaciones del yo. A ellos se añadirían, para terminar, los cuerpos faltos de algún miembro o los miembros del cuerpo desvinculados de éste.

En la tradición alemana, el «hombre de la arena», el *Sandmann*, es un hombre que lleva un saco muy grande y se aparece por las noches para comprobar si los niños han sido buenos y se han dormido. Si es así, les echa arena en los ojos y por eso se tienen legañas al despertar; si no, se lleva a los niños o, según otras versiones, se lleva los ojos de los niños en el saco. Como figura de la fantasía para asustar a los niños, sería un equivalente del «hombre del saco» o del «coco» del ámbito español.

El relato del «El hombre de la arena» tiene como protagonista a un joven, Nathanael (también traducido como Natanael o Nataniel), a quien de pequeño asustaban con este hombre del saco y que, dada su tendencia a fantasear y a escribir, y dado su progresivo desgarró interior –y éste es también uno de los términos clave del pensamiento romántico alemán–,(6) termina creyendo que la figura existe de verdad. Todas las noches se duerme aterrorizado por la posible aparición del hombre de la arena y lo asocia directamente con un tipo muy misterioso llamado Coppélius que suele realizar experimentos de alquimia con su padre y que, una noche, lo amenaza con sacarle los ojos por espiar a los mayores. Cuando, días después, estos experimentos desembocan en una explosión en la que el padre muere de forma trágica, Nathanael queda traumatizado para el resto de su vida con que el hombre del saco quiere sacarle los ojos.

Cuando es adulto y está estudiando en la universidad, cree volver a ver a su «hombre de la arena» en un vendedor de instrumentos ópticos –precisamente– muy misterioso, llamado Coppola, a quien compra una especie de catalejo con el que observar a la bella Olimpia, la hija de su vecino, el profesor Spalanzani. A diferencia de su novia Clara, que se aburre con las lecturas de los incontables opúsculos de Nathanael, Olimpia puede escucharle durante horas sin moverse... y aun sin pestañear siquiera, lo cual él interpreta como una muestra de su extrema delicadeza, sensibilidad y espíritu romántico. En ocasiones, el joven se extraña de lo frío que es el tacto de la piel de Olimpia, que recuerda a la leyenda de la novia muerta, y de que siempre tenga los ojos fijos y muertos,(7) pero no puede evitar enamorarse perdidamente de ella y, a diferencia de cuantos les rodean, vive convencido de que es una joven real (en un irónico guiño de Hoffmann, a quien el protagonista llama «condenada automática» es a su novia humana, Clara, porque ella no soporta sus desvaríos y le expone la realidad tal y como es).(8)

El día en que el joven acude a casa de su amada para pedir su mano, encuentra a su padre, Spalanzani, enzarzado en una terrible pelea con el óptico Coppélius: ambos luchan por la posesión del cuerpo de una muñeca de tamaño natural... que no es otra que Olimpia. Esta escena es célebre en la literatura por la profusión de elementos siniestros, de acuerdo con la clasificación de Freud, y por su violencia explícita: hay golpes brutales, sonidos aterradoros, sangre a borbotones y un rostro sin ojos... o, a la inversa, unos ojos desprendidos del rostro que miran desde el suelo: los de Olimpia.

Nathanael enloquece y tiene que recibir tratamiento, tras el cual recupera la cordura durante cierto tiempo, vuelve a la vida ordenada y retoma la relación con su novia Clara. Hasta que un día ambos deciden subir a la torre de un campanario a contemplar el paisaje y Nathanael mira a través de su catalejo. Entonces cree ver de nuevo a Coppélius, o a Coppola –y nunca queda claro si son la misma persona–. En un nuevo arrebató de locura, quiere arrojar a Clara desde lo alto, pero finalmente es él quien se lanza al vacío. Como final, se cuenta que años después se ha visto a Clara, feliz junto a un hombre sensato y apuesto con quien ha formado una familia y vive en armonía con el mundo y la naturaleza, algo que hubiera sido imposible con el joven Nathanael.

En su análisis de la obra, Freud insiste en el terror de Nathanael a que le arranquen los ojos, si bien considera este miedo un ejemplo casi paradigmático del miedo a la castración. Entendiéndolo en un sentido mucho más amplio, se puede interpretar esa angustia ante la idea de perder la vista como el miedo a perder el principal instrumento de relación con el mundo y con la vida. La pérdida de la vista, en este sentido, sí puede ser una forma de estar «castrado», intelectualmente anulado, puesto que toda nuestra tradición filosófica, desde Platón y Aristóteles, está basada en la metáfora de la vista en tanto instrumento que nos permite establecer una relación objetiva con el mundo, analizar las cosas y vivir de acuerdo a los criterios que, en función de este dominio instrumental, establece nuestro intelecto: la luz es la base de nuestro pensamiento, y también del gran proyecto de la Ilustración.

Aparte, pues, de los elementos que Freud enumera como ejemplos de lo que nos resulta «unheimlich», podríamos hablar de una interpretación mucho más simbólica de la muerte en lo podríamos llamar «muerte de la razón» y cuyo componente principal es la oscuridad, la ausencia de visión. Cuando reina la oscuridad, quedando excluida para la persona la posibilidad de percibir el mundo a través de la vista, es indudable que resulta mermada su capacidad de relación con el mundo, y que queda expuesta a lo subjetivo... o a la percepción de las cosas a través de otros canales, como el oído, que es el órgano más sensible y más estrechamente vinculado al hemisferio afectivo del cerebro. Esta carencia se extiende en un sentido metafórico (y quizá también en un sentido real) a la capacidad de análisis racional, y con ello quedan abiertas las puertas a una imaginación desbordada... tal vez algo propio de las mujeres (o de los jóvenes literatos), supuestamente menos racionales y más viscerales que los hombres que aspiran a desempeñar un papel importante en la sociedad. No entraremos más en el tema del terror en general y el terror a la oscuridad en particular, pero basten estas precisiones para mostrar que el relato «El hombre de la arena» y sus múltiples símbolos ofrecen una riqueza de interpretaciones más allá del análisis que hace Freud de él; como también la propia obra de éste ofrece muchas posibles interpretaciones más allá del miedo a la castración.

Como último punto importante de esta obra cabe destacar que el pasaje de la pelea entre Spalanzani y Coppola por hacerse con Olimpia y sus ojos –de cuyas traducciones nos ocuparemos de inmediato– se caracteriza por una sintaxis compleja y muy densa, casi enrevesada, con varios niveles de subordinación y sin apenas puntos de reposo. El lenguaje claramente recrea lo perturbador de este momento de febril forcejeo, gritos, golpes y cristales rotos... y de apasionante lectura para el receptor sensible a este tipo de literatura siniestra. Ahora bien, desde otro punto de vista, tanto por la forma como por el contenido, es un fragmento que reúne todos los requisitos para considerarse no apto para un público infantil o incluso demasiado violento y de lectura difícil en general.

Antes de pasar a las traducciones, es importante precisar algunas cosas: la primera es que no hemos recogido exhaustivamente todas las traducciones que existen de este relato,<sup>(9)</sup> sino sólo las realizadas en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En segundo lugar, si vamos a señalar elementos que consideramos errores en las traducciones, no es por afán de poner en evidencia a otros traductores sino por analizar los posibles orígenes de la equivocación y extraer conclusiones que sirvan como criterios generales para traducir mejor. Por último, no pretendemos comparar las nueve versiones elegidas palabra por palabra, ni con respecto al original ni entre sí. Se trata, fundamentalmente, de ver si se han eliminado detalles siniestros, si se ha simplificado la sintaxis en frases más cortas y si hay elementos que difieren del original e introducen algo distinto en el texto español. Comentaremos en detalle tan sólo estos últimos casos, pues el resto es fácil de detectar a primera vista y no requiere más explicaciones. No vamos a ordenar los textos siguiendo un orden cronológico estricto, sino en función de la cantidad de cuestiones interesantes que comentar con el fin de no reincidir en aquello que se repite sino agrupar características. En todos los ejemplos, la negrita es propia para marcar aquello que requiere especial atención.

En el caso de no saber alemán, pueden servir como guía para detectar elementos eliminados o simplificados las traducciones de Moreno Claros (1998), Fortea (2007) o Hernández (2009). El texto original reza como sigue:

Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er der Wütenden die Geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola sich mit Riesenkraft drehend die Figur dem Professor aus den Händen und versetzte ihm mit der Figur selbst einen fürchterlichen Schlag, daß er rücklings über den Tisch, auf dem Phiolen, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder standen, taumelte und hinstürzte; alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. – Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalanzani wälzte sich auf der Erde, Glasscherben hatten ihm Kopf, Brust und Arm zerschnitten, wie aus Springquellen strömte das Blut empor. [...] «Hol mir Olimpia – da hast du die Augen!» – Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust trafen. (Hoffmann 1991: 35-36)

La primera de las traducciones españolas que hemos elegido es la de Francisco Payarols, excelente conocedor del mundo alemán (traductor de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann entre otras muchas obras), quien no abrevia ni suaviza nada, ni simplifica la sintaxis. El relato es parte de un volumen recopilatorio de numerosas obras de Hoffmann, publicado en 1962 dentro de una «Colección de Obras Eternas» para todo tipo de lectores, no para niños, en una cuidada edición en pasta dura encuadernada en tela, con introducción y numerosas ilustraciones que no reparan en detalles terroríficos, juegan con las sombras y hasta representan los ojos ensangrentados en el suelo... eso sí, a modo de grabado y sin colores (1962:139-140).

El profesor tenía sujeta por los hombros una figura femenina, el italiano Coppola la agarraba por los pies, y los dos tiraban de ella, peleándose furiosos por su posesión. Espantado, Nataniel retrocedió de un salto al reconocer la figura de Olimpia; movido por un impulso salvaje, quiso arrebatar la mujer amada a los dos contendientes, pero en el mismo momento, Coppola, dando media vuelta con fuerza gigantesca, arrancó la figura de manos del profesor, y con ella le asestó a su adversario un golpe tan formidable, que éste cayó **de bruces** sobre la mesa de redomas, retortas, botellas y probetas de cristal; todo se vino al suelo, rompiéndose en mil pedazos y con un estrépito enorme. Echóse entonces Coppola la **estatua** a la espalda y escapó corriendo escaleras abajo con una horrible risa estridente, mientras los pies de la muñeca, colgando lúgubrementemente, golpeaban los escalones con un sonido de madera. Nataniel se había quedado como petrificado; acababa de darse cuenta de que el lívido rostro de cera de Olimpia tenía, en vez de ojos, dos negros agujeros; que era una muñeca sin vida. Spalanzani se revolcaba por el suelo; los cascotes de vidrio le habían herido en la cabeza, el pecho y un brazo y la sangre manaba **de otras tantas** fuentes [...]

–¡[...] persíguelo! ¡Tráeme a Olimpia, aquí están los ojos!

Entonces Nataniel vio en el suelo dos ojos sangrientos, que lo miraban con fijeza. Spalanzani los cogió con la mano sana y se los arrojó contra su pecho. (Hoffmann 1962: 139-140)

Al margen de algunos giros ahora anticuados, como el indefinido con el pronombre ligado («echóse»), de las diferencias en los signos de puntuación respecto a la norma actual, y de algunas expresiones extrañamente alejadas del original –como son «caer de bruces» y no «de espaldas» (*rücklings*) o llamar «estatua» a la muñeca– consideramos que es una buena versión que reproduce muy bien el estilo de Hoffmann.

En comparación con esta versión, notamos cómo la de Violeta Pérez Gil, publicada por primera vez en una antología de relatos de terror de Siruela (en 1987) y después (en 2009) como libro de bolsillo en la serie «Maestros del terror» de *El País*, recorta algunas cosas (por ejemplo, que Coppola golpea a Spalanzani con el cuerpo de Olimpia, que éste cae de espaldas, que los pies de la muñeca quedan colgando cuando el óptico baja las escaleras con ella a la espalda...) y hace frases más breves (por ejemplo, divide en dos la última frase del primer párrafo), tal vez con intención de facilitar la lectura al gran público y presentar la literatura de Hoffmann como más accesible de lo que se había considerado hasta entonces. Aparte de las elisiones, no hay ningún error de traducción ni nada que rompa la lógica del texto.

El profesor sujetaba un cuerpo de mujer por los hombros, y el italiano Coppola tiraba de los pies, luchando con furia para apoderarse de él. Nataniel retrocedió horrorizado al reconocer el rostro de Olimpia. Lleno de cólera quiso arrancar a su amada de aquellos salvajes, pero al instante, Coppola, con la fuerza de un gigante, consiguió hacerse con ella descargando al mismo tiempo un tremendo golpe sobre el profesor, que fue a caer sobre una mesa llena de frascos, cilindros y alambiques, que se rompieron en mil pedazos. Coppola se echó el cuerpo a la espalda y bajó rápidamente las escaleras profiriendo una horrible carcajada. Los pies de Olimpia golpeaban con un sonido de madera en los escalones.

Nataniel permaneció inmóvil. Había visto que el pálido rostro de cera de Olimpia no tenía ojos, y que en su lugar había unas negras cavidades; era una muñeca sin vida. Spalanzani yacía en el suelo, en medio de cristales rotos que le habían herido en la cabeza, en el pecho y en un brazo, y sangraba abundantemente. [...]

–[...] ¡Devuélveme a mi Olimpia! ¡Aquí tienes los ojos!

Entonces vio Nataniel en el suelo un par de ojos sangrientos que le miraban fijamente. Spalanzani los recogió y se los lanzó al pecho. (Hoffmann 2009:55)

Después de Violeta Pérez Gil, que también publicó obras de crítica sobre Hoffmann entre otros muchos estudios sobre literatura alemana, se han publicado cuatro traducciones del relato en muy distintos tipos de libro y con distintas soluciones en menos de quince años, entre 1998 y 2009. Es importante que en ninguno de ellas se elimina ningún detalle terrorífico y que todas son muy fieles a la sintaxis del original.

La primera de ellas es la de Luis Fernando y Ana Isabel Moreno Claros (1998), que forma parte del volumen *13 historias siniestras y nocturnas* dentro de una colección de literatura fantástica y novela gótica (Valdemar). Estas trece historias son una selección de aquellos relatos de Hoffmann, de varias colecciones, que mejor encajan dentro de la definición de Freud de lo «siniestro» y de los cánones de la «novela gótica».

El profesor tiraba de una figura de mujer agarrándola por los brazos; el italiano Coppola, por los pies; ambos forcejeaban y, llenos de furor, luchaban por arrebatarla el uno al otro. Nathanael se sintió paralizado por el espanto cuando reconoció en aquella figura femenina a Olympia; inflamado por una cólera salvaje quiso, a su vez, arrebatar la presa a los furiosos contrincantes. Pero en ese mismo instante, Coppola, con una fuerza sobrehumana, arrancó de un fuerte tirón aquel cuerpo de las manos del profesor, y con él le propinó un golpe terrible en la cabeza que hizo que Spalanzani retrocediera tambaleándose y fuera a caer sobre una mesa llena de alambiques, retortas, botes y tubos de cristal de todas clases que estallaron hechos añicos. Coppola se cargó la figura a la espalda y, riendo con una estridencia espantosa, echó a correr escaleras abajo; los pies de la figura penduleaban horriblemente, y podía oírse cómo hacían un ruido seco, como de madera, al golpear los escalones. Nathanael estaba petrificado, había visto demasiado bien que el rostro de cera de Olympia no tenía ojos y que, en su lugar, había dos cuencas negras, vacías. Era sólo una muñeca sin vida. Spalanzani yacía en el suelo, tenía pedazos de vidrio en la cabeza y cortaduras en el pecho y en los brazos por las que la sangre fluía en abundancia. [...]

?[...] ¡Corre tras él, tráeme a Olympia! ¡Aquí tienes los ojos!

Y entonces Nathanael descubrió en el suelo un par de ojos ensangrentados que miraban inmóviles; Spalanzani los recogió con su mano sana y los lanzó hacia él de tal modo que fueron a darle en medio del pecho. (1998:108)

En 2006, la editorial Zorro Rojo publica una nueva traducción de *El hombre de la arena* y *La casa vacía* a cargo de Nicolás Gelormini en una edición muy cuidada y bonita, para adultos amantes de los libros ilustrados, con un original formato cuadrado y sin ningún tipo de introducción ni notas. El texto tiene mucha fuerza y da muestra de gran creatividad, por ejemplo: es el primero en utilizar verbos iterativos para recrear la escena de la pelea y el sonido (tironear, tabletear) y busca palabras de muchas sílabas y efectos sonoros (aparataje, trastabillar, alambique) que recrean con gran acierto la confusión y el alboroto del momento.

El profesor tenía una figura femenina tomada por los hombros y el italiano Coppola por los pies; ambos tironeaban y zamarreaban la figura peleando por su posesión. Lleno de un profundo espanto Nathanael dio un salto hacia atrás cuando reconoció a Olimpia; de pronto, encendido por una cólera salvaje, quiso arrebatar la amada a los que rabiaban, pero en ese instante Coppola, girando con una fuerza titánica, le quitó de las manos la figura al profesor y le dio con ella un golpe terrible que lo hizo trastabillar y precipitarse sobre la mesa, entre matraces, alambiques, botellas, tubos de vidrio; todo el aparataje estalló en miles de astillas. Entonces, Coppola acomodó la figura bajo un brazo, y a la vez que lanzaba una carcajada terriblemente chillona, huyó corriendo por las escaleras, y los pies de la figura, que colgaban sin gracia, tabletearon y retumbaron contra los escalones. Nathanael estaba petrificado... había visto demasiado bien que el rostro ceroso de Olimpia, pálido como la muerte, no tenía ojos sino negras cavidades; era una muñeca sin vida.

Spalanzani se revolcaba en el suelo, las as[...]tillas de vidrio le habían hecho cortes en la cabeza, el pecho y un brazo, y la sangre brotaba como de un manantial.

–[...] Búscame a Olimpia... así tendré los ojos.

Entonces Nathanael vio que en el suelo había un par de ojos sangrantes que lo

Con independencia de que el original afirme que Coppola lleva el cuerpo a la espalda y no «bajo el brazo» (en realidad, esto segundo parece mucho más lógico, pues para lo contrario la escalera debe de ser muy empinada o los pies de Olimpia no podrían dar golpes contra los escalones), consideramos que en conjunto es una traducción realmente brillante, aunque encontramos un problema de incoherencia: el uso del futuro en «así tendré los ojos».

Si pensamos que, en el pasaje anterior, Spalanzani y Coppola comienzan a pelearse porque ambos reivindican ser el creador y dueño de Olimpia (el profesor ha hecho toda la mecánica y Coppola los ojos, que considera el alma de la muñeca), tendría sentido que el profesor dijera esto suponiendo que no se hubiera dado cuenta de que los ojos, lo que le faltaba para dotar de vida a su criatura, siguen en la habitación (y aquí es curioso el proceso de inversión: cada uno de los dos diabólicos contendientes se queda al final con la parte de Olimpia que ha hecho el otro). Sin embargo, lo que no es lógico es que Spalanzani ansí conseguir los ojos de Olimpia pero, al encontrarlos al alcance de la mano, se los lance al joven en lugar de guardárselos. Con independencia de que el original diga otra cosa («da hast **du** die Augen!»), no es necesario comparar ambos textos para darse cuenta de que la acción no se corresponde con las palabras que la acompañan. A pesar de esto, la traducción es una de las más brillantes que se han hecho del relato.

Las dos siguientes muestras son muy distintas en lo que respecta a las ediciones, pero ambas igualmente cuidadas y valiosas. La traducción de Carlos Fortea (2007) está publicada en la editorial académica Cátedra, y va acompañada de una larga y detallada introducción a cargo de una gran especialista en literatura del Romanticismo alemán y notas a pie de página que son principalmente notas de traducción. Al final de la introducción, encontramos una extensa bibliografía en la que se incluyen la mayoría de las traducciones de Hoffmann al castellano, aunque no todas. Es una selección de los relatos más conocidos o más representativos, pero ni la colección completa de los *Nocturnos* ni una antología que obedece a un criterio temático, como el caso de las historias de terror de Valdemar.

El profesor tenía una figura femenina sujeta por los hombros, el italiano Coppola por los pies, y tiraban y tironeaban de ella en direcciones opuestas, disputando furiosos por su posesión. Lleno de profundo espanto, Nathanael retrocedió al advertir que la figura femenina era Olimpia; ardiendo de salvaje ira, quiso arrebatarse a su amada a los dos furibundos contendientes, pero en ese momento Coppola, volviéndose con una furia gigantesca, arrebató al profesor la figura y le dio con ella tan temible golpe, que aquel se derrumbó de espaldas sobre la mesa, en la que había matraces, retortas, frascos y probetas, y se tambaleó y cayó al suelo; todos los artefactos se rompieron en mil pedazos. Entonces Coppola se echó la figura al hombro y salió corriendo escaleras abajo con terrible y estridente carcajada, de forma que sus pies, que colgaban feamente, retumbaron chocando contra los escalones, produciendo un sonido de madera.

Nathanael se quedó petrificado: con demasiada claridad, había visto que el rostro céreo y mortalmente pálido de Olimpia no tenía ojos, sino negras cuencas en su lugar; era una muñeca sin vida. Spalanzani se revolvía en el suelo, los trozos de cristal le habían cortado en la cabeza, el pecho y los brazos, la sangre brotaba como de manantiales. [...]

–[...] Tráeme a Olimpia ... ¡ahí tienes sus ojos!

Entonces, Nathanael vio un par de ojos sangrientos mirándole tirados en el suelo, Spalanzani los cogió con la mano que no tenía herida y se los tiró, alcanzándole en el pecho. (Hoffmann 2007: 312-313)

A diferencia de ésta, la última de las traducciones de «El hombre de la arena» sí forma parte de la edición completa de los *Nocturnos*, a cargo de Isabel Hernández (Alba, 2009). No es una edición académica sino una colección de clásicos de la literatura universal, sin introducciones críticas pero con notas de traducción a pie de página.

El profesor tenía cogida a una figura femenina por los hombros, el italiano Coppola por los pies, y la estiraban y tiraban de ella de un lado para otro, disputándose su posesión llenos de rabia. Profundamente espantado, Nathanael retrocedió al reconocer en la figura a Olimpia; echando chispas de salvaje ira trató de arrebatársela a su amada a los dos hombres furibundos, pero justo en ese momento Coppola, volviéndose con una fuerza de gigante, le quitó al profesor la figura de las manos y con ella misma le dio un golpe tan terrible que éste se tambaleó y cayó de espaldas sobre la mesa, en la que había redomas, retortas, frascos y probetas de cristal: todos los cacharros se rompieron en mil pedazos. Entonces Coppola se echó la figura a los hombros y, entre carcajadas terribles y estridentes, echó a correr escaleras abajo; los pies de la figura, que colgaban de una manera horrenda, iban chocando y retumbando contra la madera de los escalones. Nathanael se quedó petrificado; había visto con innegable claridad que el rostro de cera de Olimpia, de una palidez mortal, no tenía ojos, sino unas negras cuencas en su lugar: era una muñeca sin vida. Spalanzani se revolvía en el suelo, los trozos de cristal le habían hecho cortes en la cabeza, el pecho y los brazos, la sangre le salía a borbotones. [...]

–¡Síguele, síguele! [...] Tráeme a Olimpia... ¡Aquí tienes los ojos...!

Entonces Nathanael vio cómo un par de ojos sangrientos lo miraban fijamente desde el suelo, Spalanzani los cogió con la mano que no tenía herida y se los lanzó, alcanzándole en el pecho. (Hoffmann 2009: 49-50)

La única edición completa que existía hasta entonces de los *Nocturnos* de Hoffmann era la muy difundida y bella publicación de la colección de clásicos juveniles Laurin de la editorial Anaya. Son libros en pasta dura de formato grande, con muchas ilustraciones, algunas notas al final que explican detalles de los textos e introducciones extensas y bien elaboradas pero pensadas para un público todavía no adulto. En el caso de las obras de Hoffmann

se subraya el elemento fantástico y terrorífico, también recogido en las ilustraciones a plumilla, en las que abundan los juegos de sombras y elementos siniestros. En la que acompaña a la escena de la pelea (p. 53), no hay ojos por el suelo (como en el dibujo de 1962) pero sí se ve el cuerpo de la muñeca con los dos agujeros negros en la cara. El texto no repara en reproducir la violencia explícita, pero presenta otros dos problemas:

El profesor tenía agarrada por los hombros una figura femenina, el italiano Coppola por los pies y ambos tiraban de ella, peleándose con furia por su posesión. Tremendamente asustado, Natanael retrocedió al reconocer que la figura era Olimpia. Estalló su ira e iba a arrancar a su amada de las manos de ambos cuando Coppola, dándose la vuelta con una gigantesca fuerza, y arrancando la figura de las manos del profesor, le dio con aquel cuerpo un golpe tan fuerte que le precipitó de espaldas contra la mesa, que estaba llena de redomas, retortas, frascos y cilindros de cristal. **Natanael se tambaleó y cayó al suelo**, y todos los instrumentos tintinearón y se rompieron en mil pedazos. Coppola se echó la figura a los hombros y bajó corriendo la escalera con unas carcajadas chillonas, mientras los pies de la figura, que colgaban de una forma horrenda, iban golpeando los escalones.

Natanael quedó petrificado. Había visto con demasiada claridad que el rostro de cera, de una palidez mortal, de Olimpia no tenía ojos. En su lugar había sólo unos huecos negros. No era más que una muñeca sin vida.

Spalanzani se revolcaba en el suelo. Los trozos de cristal le habían producido cortes en la cabeza, el pecho y los brazos y la sangre manaba de ellos como de una fuente. [...]

–[...] Síguele..., tráeme a Olimpia... ¡Aquí tienes **tus** ojos!

Nathanael vio entonces un par de ojos sangrientos sobre el suelo que le miraban fijamente. Spalanzani los recogió con la mano no herida y se los arrojó contra el pecho. (Hoffmann 1987: 52-54)

La primera expresión señalada en negrita no afecta demasiado a la escena ni a los efectos siniestros, simplemente añade confusión a la confusión. Es un tanto ilógico que se diga que es Spalanzani quien se revuelca en el suelo cuando es el joven quien ha recibido el golpe y se ha caído, pero en el fragor de la discusión, bien podrían haberse caído los dos. Más problemático es el artículo posesivo: «tus ojos», porque la gramática indicaría que son los del muchacho y no los de Olimpia. No es difícil hallar el origen de este error, puesto que el parlamento del profesor comienza con insultos a Coppola. Ya mencionamos que la discusión se inicia porque ambos se consideran dueños de Olimpia y Coppelius insiste en que lo más importante de todo son los ojos. Con ese posesivo, el profesor debe de referirse, pues, a Coppelius: son «sus ojos» en el sentido de que los ha fabricado él y casi mata por ellos. El problema es que, entre el comienzo del parlamento con los insultos y la expresión en concreto, el profesor comienza a hablar con Natanael (su nombre aparece entre el de Spalanzani y el «tráeme a Olimpia»), y es a éste a quien le tira los ojos ensangrentados. La posibilidad de que sean suyos, con el terror que siente a que le arranquen los ojos, sería un elemento añadido sumamente siniestro, pero ni el texto dice eso, ni la acción indica cómo podría el joven haber perdido los ojos también, ni él reclama los ojos de Olimpia como suyos en ningún momento para que el posesivo fuera figurado. A pesar de este momento de extrañeza, la edición sigue siendo muy valiosa y la traducción en general está bien cuidada y no debería juzgarse solamente por este detalle.

Existe una versión para niños todavía más pequeños, lo que llamaríamos «primeros lectores», en el libro de *Cuentos alemanes* publicado en 1979-1980 por la editorial Toray, con encantadoras ilustraciones en color de María Pascual (célebre también por sus tebeos de los años cincuenta y sesenta), letra muy grande y sin numeración de páginas. Es una adaptación de los textos a cargo de María Luisa Vela, que no sólo simplifica el lenguaje y suaviza la brutalidad de los originales, sino que también abrevia bastante los argumentos y no figura como traductora sino expresamente como adaptadora.

Puesto que ya es conocido el texto completo del pasaje de la pelea, no vamos a señalar los elementos abreviados o simplificados ni la formulación en frases más cortas, porque resultan evidentes, sino que marcamos lo que son variaciones respecto al original o inserciones de elementos nuevos (cotejar el cuento completo sería otra investigación interesante). El joven Nataniel acude, pues, a casa de su amada para pedir su mano...

[...] encontrándose con el profesor Spalanzani y el **traficante** Copola, que se disputaban furiosamente a una mujer el uno la sujetaba por los brazos y el otro por las piernas, intentando cada uno llevársela.

Nataniel dio unos pasos atrás, horrorizado, cuando reconoció en la mujer a Olimpia, su amada; luego, se lanzó, lleno de furia, contra los dos combatientes, intentando rescatar a su amada de manos de aquellos locos.

En aquel momento, Copola derribó a su adversario de un fuerte golpe y se apoderó de Olimpia; cargándosela sobre el hombro, se encaminó hacia la puerta al tiempo que profería una carcajada diabólica. Al pasar junto a Nataniel, éste se dio cuenta con espanto de que Olimpia era tan sólo una figura de cera y que sus bellos ojos, **que eran de esmalte, se le habían roto**. Desde el suelo, Spalanzani, lleno de heridas, le gritaba.

–¡Corre, corre en pos de él! [...] ¡Corre, tráeme a Olimpia y **devuélvele sus ojos**!

En la escalera se oían los recios pasos de **Coppelius** y el ruido de las piernas de Olimpia que golpeaban en los peldaños... ¡Era el hombre de la arena!

**Pero a Nataniel, desengañado, ya no le importaba nada de todo aquello. ¡Había estado enamorado de una muñeca, aunque al final había recuperado el entendimiento y la libertad!** (Hoffmann 1980: última página, no numerada)

Es claro cómo se ha suavizado la imagen por las cuencas vacías de los ojos, substituyéndola por los ojos rotos, y para que un niño comprenda cómo puede pasar esto, recoge el dato de que son de esmalte. En el fondo, esto hace la historia más verosímil. Lo demás se ha eliminado o simplificado pero sin cambiar la base. No deja de ser un tanto extraño, eso sí, que Spalanzani clame porque le devuelvan a Olimpia sus ojos cuando la muñeca no los ha perdido, sino que sólo se le han roto, pero es poco probable este detalle impidiera a los niños entender la historia y, haciendo un pequeño esfuerzo de interpretación, también es viable pensar que el profesor quiere decir sin más que Olimpia necesita unos ojos nuevos. Se había resumido mucho el detalle de que quien fabrica los ojos es Coppola (aquí directamente fundido con el Coppelius de la infancia del protagonista para resolver la ambigüedad del propio original de Hoffmann), con lo cual bien podría ser el enamorado quien se ocupara de esta misión.

Mucho más importante es que, en esta adaptación, la historia termina justo en este punto, eliminando el tremendo arrebató de locura que la visión provoca en el personaje y su trágico final. Pero esto sí que sería inapropiado para los niños. En todo caso, aquí el *shock* conduce a un psicoanálisis instantáneo para devolver al personaje a la cordura, y como no se trata de analizar si esto puede o no ser realista desde el punto de vista freudiano, la adaptación funciona como tal y es coherente con los cambios que hace.

Para terminar, analizaremos la que probablemente sea la traducción más leída por el público de habla hispana, al menos hasta que se ha contado con las diversas nuevas traducciones a partir de 1998. A pesar de su gran difusión, no cabe duda de que no es precisamente la mejor de todas ellas, por más que sea obra de una traductora de gran prestigio y que conocía bien la literatura de Hoffmann: Carmen Bravo-Villasante. Se trata de una selección de los relatos más conocidos de Hoffmann en edición de bolsillo de muy amplia tirada, con un breve prólogo de dos páginas y sin notas al pie (Alianza Editorial, 1985). Si por algo destaca esta particular versión es por su absoluta falta de coherencia interna, que no se debe al deseo de simplificar la sintaxis ni de eliminar elementos escabrosos, a pesar de que también se eliminan algunas cosas (en el pasaje que sigue, el detalle de que Coppola golpea al profesor con el cuerpo de la propia Olimpia). El texto reza como sigue:

El Profesor y el italiano Coppola se disputaban con furia una mujer, el uno tiraba de ella por los brazos, y el otro por las piernas. Nataniel retrocedió horrorizado al reconocer la figura de Olimpia; luego, con furia salvaje, quiso arrancar a su amada de manos de los rabiosos combatientes, pero en el mismo instante, Coppola, dotado de fuerza hercúlea, obligó a su adversario a soltar la presa, gracias a una vigorosa sacudida; luego, levantando la mujer con sus nervudos brazos, descargó tan duro golpe en la cabeza, que el pobre hombre, completamente aturdido, fue a caer al suelo a tres pasos de distancia, rompiendo con su caída una mesa llena de frascos, redomas, alambiques e instrumentos. Coppola se cargó a Olimpia al hombro y desapareció, profiriendo una carcajada diabólica; hasta el fin de la escalera oyóse el choque de las piernas de Olimpia contra los peldaños, el cual producía un ruido semejante al de unas **castañuelas**. (Hoffmann 1985:87)

Para empezar, la incorporación folklórica de las castañuelas produce un gran efecto de extrañeza, pues el intento de acercar un texto a los lectores recurriendo a elementos demasiado ligados a su propia cultura choca de pleno con la cultura del texto de partida. Más allá, el problema de esta palabra se debe sobre todo a que las castañuelas se asocian con sonidos rápidos, ritmos animados y alegres y, en general, música de danza. Podríamos aceptar que estas castañuelas no tienen por qué ser flamencas, porque también se usan castañuelas en las orquestas, pero en todo caso no se vincularían con el sonido seco del cuerpo muerto sobre los escalones, un elemento muy siniestro, según hemos visto al comienzo en el comentario del ensayo de Freud. Para hacer un ruido de castañuelas, Coppola tendría que haber bajado las escaleras bailoteando alegremente y después de lo sucedido esto es, cuando menos, raro. Pero no es todo:

**Al ver la cabeza de Olimpia en el suelo, Nataniel reconoció con espanto una figura de cera, y puedo ver que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto.** El desgraciado Spalanzani yacía en medio de numerosos fragmentos de vidrio, que le habían ocasionado sangrientas heridas en los brazos, en el rostro y en el pecho. [...]

–[...] ¡Vete en busca de él... tráeme a Olimpia... aquí tienes **tus** ojos!

Nataniel vio a sus pies, efectivamente, dos ojos sangrientos que le miraban con fijeza. Spalanzani los recogió y se los arrojó al estudiante, tocándole con ellos en el pecho. (Hoffmann 1985: 87-88)

La confusión que crea el uso del posesivo es igual que en la traducción anterior y no merece mayor detenimiento. Ahora bien, si los ojos de Olimpia, que son de esmalte y se han roto, están puestos en la cabeza que misteriosamente ha ido a parar al suelo sin que se nos diga cuándo ni cómo... ¿a quién se supone que pertenecen los otros dos ojos sangrientos que el profesor lanza contra el joven? Porque los mismos no pueden ser, entre otras cosas porque el esmalte no sangra y porque, si estaban rotos, no se podrían lanzar con tanta facilidad.

En relación con este detalle de los ojos de esmalte, es innegable que hay un calco entre las dos últimas versiones, pero no podemos demostrar con fiabilidad absoluta cuál de ambos textos se inspira en el otro. Las primeras ediciones que hemos encontrado de la adaptación para niños pequeños de María Luisa Vela son de 1979 y la traducción de Carmen Bravo-Villasante es de 1972, de modo que la conclusión inmediata sería que Vela compone su versión a partir de la traducción de Bravo-Villasante. Pero ha sido imposible comprobar si el texto publicado por Toray realmente es de esa fecha o anterior al de Bravo-Villasante. Por otro lado, en la traducción que ésta hace en 1972, no habría ningún motivo para inventar que los ojos son de esmalte y se rompen y eliminar el elemento siniestro de las cuencas vacías, puesto que no es una edición infantil. Además, no tiene sentido alguno porque luego sobra el par de ojos que miran desde el suelo. Da la sensación de que ambas versiones podrían beber de una misma fuente... que podría ser una traducción a otro idioma en la que se inventara este detalle, pero, de nuevo, no hemos dado con ella y así dejamos la cuestión abierta para una ulterior investigación.

Sin entrar en más conjeturas, lo más inexplicable de todo es que, después de tantas ediciones de esta traducción de Bravo-Villasante en varias editoriales,<sup>(10)</sup> esto no haya llamado la atención a ningún corrector o a ningún editor para hacer una revisión del texto. Sin quererlo, el pasaje no sólo es inverosímil sino que resulta todavía más terrorífico que el original, pues aunque se hayan eliminado las cuencas vacías y negras, tenemos una cabeza rodando por tierra y luego más ojos por cabeza de lo normal. Y tantas incoherencias juntas despiertan una gran

desconfianza sobre el resto del relato y sobre otras traducciones del mismo volumen, lo cual es preocupante. Tal vez Freud hubiera podido arrojar algo de luz sobre el proceso mental que llevó a la producción de este texto y sobre el hecho de que se haya considerado aceptable durante generaciones, pero esto ya no forma parte del estudio.

## Conclusiones

A diferencia de lo que suele suceder en muchas traducciones de Hoffmann que simplifican y suavizan los elementos siniestros, en el caso de estas versiones de «Der Sandmann» hemos podido comprobar que no es tanto la voluntad de adaptar el texto a lectores jóvenes lo que trae consigo las múltiples variaciones con respecto al original sino la propia imaginación del traductor... hasta llegar al extremo de la última traducción, en la que no hay razones lógicas para los cambios y el texto no tiene pies ni cabeza (valga el juego de palabras).

Tras este análisis llegamos a la conclusión general de que incluso las traducciones más brillantes pueden contener errores, ya sean pequeños detalles que no afectan al resultado en lo sustancial, ya elementos chocantes que crean problemas de coherencia interna. Con todo, consideramos que eso no las hace menos acertadas en todo lo demás y no les resta valor. Lo normal es que antes de editarse el texto sea revisado, al menos una vez, por el editor o por un corrector de la editorial, y aquí se demuestra el papel esencial de realizar una labor de este tipo y de hacerlo con esmero y sentido común. Para detectar problemas de lógica no es necesario cotejar cada palabra con el original cual filólogo o traductólogo puntilloso en busca de equivocaciones del traductor para escribir un artículo. Además, descubrir cuándo la lógica no funciona en la lectura inmediata suele ser más fácil para quien no conoce en detalle el original, pues también hemos visto que se entiende la causa de algunas incoherencias (como la confusión a que da lugar la gramática respecto al poseedor de los ojos o al destino de éstos) cuando se examina el original.

A veces resulta difícil aconsejar sobre cómo traducir bien a estudiantes o futuros traductores literarios al no poder ofrecer soluciones únicas, una «respuesta correcta» para un pasaje, porque no la hay. Con todos estos ejemplos se pone de manifiesto que habrá tantas versiones de un texto como traductores se ocupen de él. Y podrán producirse algunos errores, claro, y por eso es fundamental que las traducciones sean revisadas siempre por varios ojos (por seguir con la metáfora hasta el final), porque el traductor a veces está tan absorbido por el original que se despegas demasiado de las palabras exactas o ya no percibe posibles problemas del texto final. Lo que es innegable es que, si ante una traducción el lector se queda boquiabierto y piensa: «será que el autor bebía mucho y estaba trastornado (como se sabía de Hoffmann)», o «tal vez no sabía bien lo que escribía» (lo cual no era el caso en absoluto) o «qué difícil debe de ser el alemán», entonces el autor de esa traducción debería sentir un verdadero escalofrío de terror.

## NOTAS

- (1) Sobre la recepción de E. T. A. Hoffmann en Alemania y España, véase el excelente artículo de Ana Pérez: «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en Berta Raposo y José Antonio Calañas, *Paisajes románticos: Alemania y España*, Frankfurt, Peter Lang, 2004, pp. 133-148.
- (2) En *La escuela romántica (Die romantische Schule)*, Heine afirma que toda la obra de Hoffmann es, en el fondo, «un estremecedor grito de angustia en veinte volúmenes». Véase Heinrich Heine, *Werke und Briefe*, Berlín, Aufbau, 1961, vol. 5, pp. 96-97. Véase también el artículo de Ana Pérez citado *supra*, p. 135.
- (3) En el «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas y Romances», incluido en *Nueva colección de novelas traducidas por una sociedad de literatos*, Madrid, Moreno, 1830, pp. 1-48. Citado también en el artículo antes mencionado de Ana Pérez, p. 138.
- (4) La recepción de Hoffmann por parte de los románticos españoles está estudiada en detalle en el libro de David Roas, *Hoffmann en España. Recepción en influencias*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.
- (5) Esta clasificación está expuesta en detalle y con ejemplos literarios alemanes y españoles en mi artículo «Los espacios de lo siniestro. Paralelismos y contrastes en la literatura de terror del Romanticismo alemán y español», *Estudios Filológicos Alemanes*, 6 (2004), 117-136.
- (6) Incluso existe una obra de teatro del autor vienés Johann Nestroy con el título *Der Zerrissene (El desgarrado)*, de 1844, en la que el personaje principal es un escritor a quien la inquietud artística no permite llevar una vida normal. Sin embargo, no todos los traductores reproducen literalmente el original «Im Inneren zerrissen» (1991:45). Sí lo hacen Lupiani: «desgarrado en su interior» (1987:58); Gelormini: «el desgarrado Nathanael» (2006:36); Fortea: «desgarrado en su interior» (2007:317) y Hernández: «desgarrado en su interior» (2009:55) Por otra parte, Payarols emplea: «alma desequilibrada» (1962:144); Bravo-Villasante «trastornado» (1972/1985:92) y Moreno Claros, de nuevo «desequilibrado» (1998:112).
- (7) Los pasajes en que Hoffmann alude a los ojos muertos o a la piel fría están recogidos con variantes pero sin elisiones notorias en todas las traducciones: «Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot» (Reclam 1991:27) y «...er neigte sich zu ihrem Munde, eiskalte Lippen begegneten seinen glühenden! – So wie, als er Olimpias kalte Hand berührte, fühlte er sich vom inneren Grausen erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sein; aber fest hatte ihn Olimpia an sich gedrückt, und in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen» (*Ibid.*, 31). Los pasajes corresponden a las siguientes páginas: Payarols 1962:132 y 135 respectivamente; Bravo-Villasante 1972/1985: 80 y 84; Lupiani 1987:44 y 49; Pérez Gil 1987/2009:43 y 49; Moreno Claros 1998:101 y 104; Gelormini 2006:22 y 28; Fortea 2007:304 y 308; Hernández 2009:41 y 45-46.
- (8) «Lebloses verdammtes Automatt!» (Hoffmann 1991:24).
- (9) Sobre las primeras traducciones de Hoffmann al francés y al español, véase el artículo de Violeta Pérez Gil «La recepción de E. T. A. Hoffmann. Primeras traducciones al francés y al español», en *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 225-232.
- (10) Entre otras ediciones, en 1979 la editorial José de Olañeta publica juntos el relato de Hoffmann y *Lo siniestro* de Freud, en traducción de Luis López Ballesteros.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía primaria

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandmann*. Stuttgart, Reclam, 1991.
- *Cuentos fantásticos de E. T. A. Hoffmann*, traducción de Francisco Payarols, dibujos de Marta Ribas y prólogo de Eduardo Valentí, Barcelona, Labor, 1962.
- *Cuentos (1)*, traducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Alianza, 1985. [La traducción es de 1972.]
- *Cuentos alemanes (1)*, adaptaciones de María Luisa Vela e ilustraciones de María Pascual, Barcelona, Toray, 1980.
- *Nocturnos*, traducción de Celia y Rafael Lupiani, introducción de Juan Tébar, Madrid, Anaya, 1987.
- *El hombre de la arena y otros relatos*, traducción de Violeta Pérez Gil, Madrid, El País, 2009. [La traducción es de 1987.]
- *El hombre de la arena. 13 historias siniestras y nocturnas*, traducción de Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros, introducción de Luis Fernando Moreno Claros, Madrid, Valdemar, 1998.
- *El hombre de la arena y La casa vacía*, traducción de Nicolás Gelormini, ilustraciones de Pablo Páez, Barcelona, Zorro Rojo, 2006.
- *Cuentos*, traducción de Carlos Fortea, edición y notas de Ana Pérez, Madrid, Cátedra, 2007.
- *Nocturnos*, traducción y notas de María Isabel Hernández, Madrid, Alba, 2009.

### Bibliografía secundaria



BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño, Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1993.

BRAUN, Peter, *E. T. A. Hoffmann. Dichter, Zeichner, Musiker*, Düsseldorf, Winkler, 2004.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1992.

BRION, Marcel, *La Alemania romántica*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral, 1971 y 1973.

COMELLAS, Mercedes y Helmut FRICKE, «Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y el Miserere de Bécquer», en *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, pp. 403-410.

CORNWELL, Neill, *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1994.

FELDGES, Brigitte y Ulrich STADLER, *E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, Múnich, C. H. Beck, 1998.

FRAENGERS, Wilhelm, «E. T. A. Hoffmann und Francisco de Goya», en *IDEM, Komische Bibliothek*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1992, pp. 137-157.

GARCÍA ADÁNEZ, Isabel, «Los espacios de lo siniestro. Paralelismos y contrastes en la literatura de terror del Romanticismo alemán y español», *Estudios Filológicos Alemanes*, 6 (2004), 117-136.

HÄDRICH, Aurélie, *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert*, Frankfurt, Peter Lang, 2001.

KREMER, Detlev, *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlín, Erich Schmidt, 1999.

MATT, Peter von, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübinga, Max Niemeyer, 1971.

NIERAAD, Jürgen, *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*, Lüneburg, Dietrich zu Klampen Verlag, 1978.

PÉREZ GIL, Violeta, «La recepción de E. T. A. Hoffmann. Primeras traducciones al francés y al español», en *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 225-232.

PÉREZ LÓPEZ, Ana, «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en Berta Raposo y José Antonio Calañas, *Paisajes románticos: Alemania y España*, Frankfurt, Peter Lang, 2004, pp. 133-148.

PRAZ, MARIO, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.

ROAS DEUS, David, *Hoffmann en España. Recepción en influencias*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.

SAFRANSKI, Rüdiger, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt, Fischer, 2000.